

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

181 | 2007

Divination et cognition

Pour une écologie musicale

Les performances du jazz

Jocelyn Bonnerave



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/21842>

DOI : 10.4000/lhomme.21842

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2007

Pagination : 103-129

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Jocelyn Bonnerave, « Pour une écologie musicale », *L'Homme* [En ligne], 181 | 2007, mis en ligne le 01 janvier 2009, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/21842> ; DOI : 10.4000/lhomme.21842

Pour une écologie musicale

Les performances du jazz

Jocelyn Bonnerave

À la mémoire de Derek Bailey et Chris Whitley

« They got machines, mama, I can't figure
They got a romance made for doing time ».

DÉPUIS TROIS ANS, dont deux dans le cadre d'une thèse, je mène une enquête ethnographique centrée sur quelques musiciens dont la production participe de ce que bon an mal an on appelle « jazz » et « musiques improvisées européennes ». D'entrée, j'évacue le lourd problème de ces étiquettes en m'abritant derrière le *Dictionnaire du jazz* (Carles, Clergeat & Commolli 1994), dans lequel figurent en bonne place les quatre musiciens placés au centre de ma recherche : Claude Barthélemy, Fred Frith, Joëlle Léandre, Bernard Lubat. À ma décharge, je dirais que mon angle d'attaque n'est pas d'abord générique, mais communicationnel. Par commodité, je résume ici l'essentiel sur ces quatre musiciens :

CLAUDE BARTHÉLEMY : guitariste, bassiste, oudiste et compositeur français, né en 1956. Autodidacte, il se forme au rock, au jazz et à la musique contemporaine, tout en suivant des études de mathématiques. En 1978, commence une longue collaboration avec Michel Portal au sein des multiples Michel Portal Units : il côtoie Jean-François Jenny-Clarke, Daniel Humair, Henri Texier, Bernard Lubat... La même année, il écrit pour le tubiste de l'Ensemble intercontemporain Gérard Buquet. Sa carrière oscille entre ces deux facettes : musique contemporaine (collaborations avec Georges Aperghis, l'ensemble Ars Nova...) et jazz européen (au sein du Big Band de Guitares de Gérard Marais, du collectif Zhivaro regroupant Henri Texier, Sylvain Kassap, Didier Levallet, Jacques Mahieux..., en trio avec Jacques Mahieux et Jean-Luc Ponthieux...). Ses deux mandats comme directeur de l'Orchestre national de jazz (1989-1991 et 2002-2005) sont l'occasion de réunir ces tendances. Il a également travaillé sur des projets interdisciplinaires associant danse, cinéma, mime, chanson...

FRED FRITH : guitariste, violoniste, compositeur britannique, né en 1949. Il s'est d'abord fait connaître au sein du groupe de rock anglais Henry Cow, qui collabora avec Robert Wyatt. La carrière de Frith restera toujours ancrée dans les musiques binaires populaires, en leur associant de plus en plus des expérimentations musicales

à la fois harmonico-rythmiques (improvisation, composition) et organologiques (création d'instruments). Il joue avec les plus grands improvisateurs (Derek Bailey, John Zorn) et compose pour les meilleurs ensembles de musique contemporaine (dont l'Ensemble moderne allemand). Depuis une dizaine d'années, il enseigne à Mills College, une école californienne qui accueille Darius Milhaud, John Cage ou Luciano Berio, mais aussi Anthony Braxton.

JOËLLE LÉANDRE : contrebassiste et chanteuse française, née en 1951. Elle suit une formation classique exceptionnelle (1^{er} prix de contrebasse au Conservatoire national supérieur de musique), qui la conduit à jouer avec les plus grands orchestres classiques et contemporains (L'Ensemble intercontemporain, 2E2M...), et auprès de compositeurs comme John Cage ou Morton Feldman. Elle développe également sa propre musique, qui repose largement sur l'improvisation la plus ouverte, au côté de Derek Bailey, de George Lewis, d'Eric Watson, de Carlos Zingaro, d'Anthony Braxton ou de Fred Frith. Joëlle Léandre travaille aussi pour le théâtre, la danse, le cinéma, notamment de manière militante avec des femmes.

BERNARD LUBAT : batteur, percussionniste, pianiste, poète et « tchatteur » français, né en 1945. Formé avant tout à la musique populaire gasconne, son berceau culturel, il apprend les percussions classiques en même temps que le jazz à Bordeaux puis à Paris (1^{er} prix de percussions au Conservatoire national supérieur de musique en 1963). Pendant quinze ans, depuis la capitale, il va rayonner à la fois dans le milieu du jazz international (comme batteur de Stan Getz ou d'Eddy Louiss), de la musique contemporaine (interprète de Iannis Xenakis, Luciano Berio...), comme de la variété (Claude Nougaro). En 1977, il retourne vivre dans son village natal, Uzeste (à proximité de Bordeaux), où il fonde son festival et sa compagnie. Uzeste et la compagnie Lubat servent alors de tremplin aux futurs meilleurs musiciens de la scène française et internationale (derniers en date : la Compagnie des musiques à ouïr). Il travaille actuellement avec Marc Chemillier et Gérard Assayag (IRCAM) sur l'improvisation informatique et au côté d'Édouard Glissant sur l'esthétique de la créolisation, tout en animant toujours des bals populaires.

Dégageons quelques points : tous sont nés après guerre en Europe, ils ont entre cinquante et soixante ans ; tous sont reconnus dans les milieux autorisés du jazz (journalistes, programmeurs de festivals...)¹ ; tous ont un pied dans d'autres musiques (rock, musique contemporaine, musiques traditionnelles...) ; aucun n'est noir ; la répartition de trois hommes pour une femme n'est guère représentative du milieu encore très masculin dans lequel ils évoluent. Je ne les ai jamais vus jouer ensemble, mais dans le cadre de formations très différentes, du duo à l'orchestre, où cependant ils occupaient toujours une position prééminente, parfois due à leur position de *leader* (Barthélemy à la tête de l'Orchestre national de jazz), toujours due à l'ancienneté de leur expérience. J'ai pu assister comme observateur participant à des répétitions, des concerts, des enregistrements mais aussi à des cours,

1. Pour une ethnographie extrêmement solide des musiciens de « jazz » *non reconnus*, consulter le travail de Marc Perrenoud, autour de la figure du « musicos » (cf. notamment Perrenoud 2005).

collectifs ou particuliers (stages à Uzeste chez Bernard Lubat et formation universitaire délivrée par Fred Frith à Mills College, en Californie à deux pas de Berkeley). Dans ce dernier contexte, il m'est arrivé de « participer » en tant que stagiaire (je pratique la guitare et le *spoken word*). Le matériau recueilli se compose de notes de terrain et d'enregistrements musicaux sur mini disques. Ces derniers seront exploités ultérieurement.

De nombreux ethnomusicologues en appellent à l'heure actuelle à un décentrement des recherches théoriques du produit musical (et de son interprétation confiée à la discipline esthétique) vers la production *in situ*. C'est là l'un des sens de la réhabilitation par Gilbert Rouget, dès *La Musique et la transe* (1980), du verbe d'action *musiquer*. Au sein même de ces colonnes, le même Rouget revenait sur la question, tandis que Bernard Lortat-Jacob et Miriam Røvsing Olsen (2004 : 19) écrivaient, dans leur « Argument » (voir également le récent numéro de *L'Homme*, 2006, 177-178 : *Chanter, musiquer, écouter*) :

« La musique [...] est d'abord action. Inscrite dans le temps, elle ne peut se réduire à de simples formes existant en dehors de leurs contextes de production et de transmission. Sa pratique passe par une motricité et implique un ensemble de codes de communication internes relevant de représentations et d'interactions que l'analyste ne peut ignorer. »

L'interactionnisme d'Erving Goffman permet d'accéder à cette requête. Sans doute parce que des situations face-à-face auxquelles ce dernier s'attache, la pratique du jazz constitue bien un exemple, mais surtout de par la place centrale qu'occupe la notion de « performance » dans son œuvre. Une telle notion place nos moindres faits et gestes du côté du faire, et du faire avec : la communication n'est pas une langue, c'est une pragmatique passant par de multiples canaux d'expression. Voilà qui facilite l'analyse de ce cas particulier de communication qu'est l'interaction *en* et *de* jazz. Mais la microsociologie musicale qui s'ouvre alors ne peut se passer d'une attention au moins liminaire aux cadres spatiotemporels qui la rendent possible. C'est à la description de ces cadres que je m'attacherai d'abord.

Terrains : du non-lieu aux sites

À certains égards, le terrain que j'ai vu se développer a pris une forme « multi-située », comme l'a écrit George E. Marcus (1998 : 79). À d'autres, je me demande si la notion même de site, multipliée ou non, est encore valide². L'orientation *microsociologique* de mon enquête m'a rendu

2. Pour peu que l'on entende par site un emplacement doté de caractéristiques stables, que ce soit celles d'un paysage ou celles d'une ville, les deux référents auxquels cette notion renvoie le plus couramment.

particulièrement sensible à ces problèmes, la nature des interactions face-à-face étant toujours largement tributaire des lieux où elles adviennent – de la possibilité d'exercer un contrôle sur les éléments de décor, par exemple. Mais il me paraît évident que cet éclatement géographique dit beaucoup des caractéristiques *macroscopiques* du milieu observé, et sans doute autant concernant la discipline scientifique qui entend en rendre compte.

Un “non-lieu”

une salle de répétition pour l'Orchestre national de jazz

Ce que le *Dictionnaire du Jazz* dit de l'ONJ me permettra d'introduire le problème (Carles, Clergeat & Commolli 1994 : 885-886) :

« Grand orchestre français de jazz créé en janvier 1986 à l'initiative du ministère de la Culture et géré par l'AJON (Association pour le Jazz en Orchestre national). Il reçoit une subvention qui représente environ la moitié de son budget. Son principe de fonctionnement est celui de la rotation : après appel de candidature, un directeur musical est nommé pour mener à bien le projet artistique qu'il a élaboré, en s'entourant des musiciens de son choix ; il compose et arrange au minimum la moitié du répertoire, et choisit les compositeurs, arrangeurs et solistes invités par l'orchestre. [...] Controversé par la critique et le milieu musical, l'ONJ a progressivement imposé une image forte, celle d'un orchestre de haut niveau au service d'un répertoire privilégiant l'écriture, et dont le style est très lié à la personnalité de chaque directeur musical. L'évolution de ses structures devrait lui permettre de s'imposer sur la scène internationale. »

On comprend assez bien les intentions qui ont guidé les instigateurs de cet orchestre : créer, dans le champ « mineur » du jazz, une institution qui puisse soutenir la comparaison avec les grandes formations de la musique « sérieuse »³. Mais outre les revenus des musiciens et leur visibilité tant nationale qu'internationale, une différence de taille avec les orchestres de répertoire demeure, vingt ans plus tard : bien qu'il soit censé représenter toute la nation, l'ONJ n'a pu trouver d'espace à lui pour que ses membres puissent simplement travailler. L'argent du ministère de la Culture permet de les payer lorsqu'ils répètent (privilège qui fait bondir tout musicien de jazz n'ayant jamais fait partie de l'orchestre), mais il sert aussi à louer des studios de répétition. Tout le monde s'en plaint, directeur, musiciens et administrateurs. Précisément, l'administration est sise dans des préfabriqués défraîchis, appartenant au même lotissement que les bureaux du festival de jazz Banlieues Bleues. Détail cocasse : ces bâtiments peu reluisants se trouvent rue Edgar-Varèse ; le trottoir d'en face est occupé par l'immense Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, dont le maître d'œuvre fut M. de Porzamparc.

3. J'entends par-là l'ensemble musique de répertoire-musique de création contemporaine. Pour une ethnographie passionnante des principales formations de ce champ, voir Bernard Lehmann (2002) ainsi que sa recension par Jean-Pierre Digard dans *L'Homme* (2003, 166 : 307-310).

L'anthropologue, souligne Marc Augé (1992), apprend beaucoup à fréquenter les aires d'autoroutes ou les salles d'attentes des aéroports, espaces si neutres qu'ils en deviennent des non-lieux. La salle de répétition de l'ONJ est une autre sorte de non-lieu : tout simplement elle n'existe pas. Là aussi, il y a beaucoup à apprendre. Que la formation de jazz la plus subventionnée ne puisse s'offrir un lieu de travail fixe en dit long sur la difficulté que les autres formations françaises (et à bien des égards, internationales) rencontrent pour s'implanter durablement dans l'espace public. Ce sont d'autres types de dispositifs qui se développent, souvent plus mobiles, plus flexibles, aux financements variés. Et c'est à l'ethnographe d'adopter cette mobilité s'il veut faire son travail.

Salles de concert, salles de répétition

Des lieux de passage

Les lieux de répétition, pour l'ONJ comme pour les autres formations étudiées, sont ainsi largement indépendants de l'entité orchestre. Je pourrais en dire autant des salles de concerts : lorsqu'on dit de Fred Frith qu'il passe à l'Aéronef de Lille ou de Joëlle Léandre qu'elle passe à l'Olympic de Paris, il faudrait ajouter qu'ils ne font même qu'y passer. On s'en étonne peu : la vie de musicien n'est-elle pas intimement liée au voyage ? Certes, les formations de jazz ont rarement été sédentaires. Cependant, la durée de leurs séjours a diminué considérablement avec l'extinction des « clubs » et la montée en puissance des festivals⁴. En un mot, il m'a rarement été donné d'observer plusieurs concerts consécutifs dans un même espace. À part de rapides croquis ou quelques photos, il est évidemment difficile de recueillir beaucoup d'informations en quelques heures. Les dépliants faisant état de la programmation en cours sont devenus la norme, mais ils ne disent rien, par exemple, de la capacité de la salle, ce qui permettrait d'évaluer grossièrement le nombre de spectateurs, et le succès des ventes de billets, autant d'éléments non négligeables pour une analyse des interactions entre le public et les musiciens. On peut toujours téléphoner aux responsables le lendemain, mais la légitimité à poser des questions est faible lorsqu'on n'est plus *là*. Les sites internet administrés par les salles se multiplient ; ils restent assez orientés vers la promotion. Si les musiciens ont recours aux services d'un agent ou d'une administration, ces professionnels en savent souvent long sur l'état

4. Le problème est régulièrement évoqué au cours des séances du séminaire de Jean Jamin & Patrick Williams « Jazz et Anthropologie » à l'École des hautes études en sciences sociales, mais à ma connaissance, l'étude rigoureuse de ces phénomènes croisés reste à faire. Il faudrait sans doute analyser dans le même temps le développement croissant d'une programmation de jazz dans le cadre des scènes régionales et nationales.

des lieux, mais leurs emplois du temps ne recoupent que partiellement ceux des musiciens, donc celui de l'ethnographe.

Les quelques constantes que des séjours trop brefs en ces lieux permettent de dégager sont cependant cruciales. Quelle que soit la nature du lieu (du club aux très grands théâtres), l'organisation d'une salle de concert est presque toujours « régionale » : autour d'une région antérieure où la performance s'accomplit devant un public s'agrège un ensemble de régions postérieures (que Goffman appelle heureusement « coulisses ») où les musiciens échappent aux regards du commun. Il y a là un premier mode de contrôle de la performance, depuis l'extérieur : on peut se préparer, entrer et sortir. De l'intérieur même, un certain nombre d'éléments de décor peuvent être réglés (à la fois au préalable et en temps réel), presque toujours en s'adjoignant les services de techniciens professionnels : les lumières, bien sûr, mais surtout le son (tant il est vrai que pour le musicien, ce que Goffman appelle « décor » n'en reste pas aux attributs visuels des acteurs). Ce moment de réglage, appelé « la balance », me semble assez important dans sa dimension interactionnelle pour que je le traite à part.

Balances et répétitions

Dans la masse des performances musicales observées, je distinguerai quatre types : de standards, d'improvisation dite « pure » (je vais revenir sur ce terme), de répertoire inédit, d'expérimentation.

La balance est toujours un moment fébrile, mais plus encore dans les deux premiers cas. En effet, il y a alors réglages à plus d'un titre. Les musiciens sont bien entendu entourés de techniciens manipulant câbles et filtres, mais en outre, ils doivent s'accorder *entre eux* sur les quelques repères qui jalonneront la performance prochaine. L'exécution musicale réclamée par les ingénieurs du son pour équilibrer les volumes est l'occasion de jouer ensemble, et de définir ces jalons. Les morceaux sont rarement exécutés dans leur intégralité, car fréquemment interrompus par des remarques venues de la console. Mais c'est assez pour les musiciens, et c'est même *suffisant* : le temps imparti ne permet pas plus, et le projet réclame une certaine fraîcheur. Bernard Lubat, à propos d'une rencontre musiciens-comédiens programmée par le festival Banlieues Bleues, l'associant à Louis Sclavis, François Marthouret et Jacques Bonnafé, le 21 mars 2005, m'expliquait en avril que ce dernier, l'après-midi du concert, avait cherché à planifier presque toute la performance : « Mais nous, on faisait pas ça pour répéter, tu vois ! » Entendons : pour savoir à chaque instant ce que réserve l'instant suivant. Mais des canevas sont bien esquissés, même rapidement. Ainsi, le 17 août 2005 au festival d'Uzeste, Eddy Louiss ne se présenta qu'en début d'après-midi, alors qu'il devait jouer le soir-même au

côté dudit Lubat et du percussionniste Paco Charléry. Pendant que l'impressionnant orgue Hammond de l'invité est installé sur scène, Lubat et Charléry répètent avec lui quelques « saucissons »⁵, entrecoupés de remarques sur un bruit parasite venant du clavier. Au bout d'une courte demi-heure, Louiss se lève et déclare : « On pourrait se faire un petit pense-bête ? », en désignant les coulisses du regard. Tous s'y rendent et je peux les suivre. Pendant et autour de la balance, on assiste fréquemment à un moment de *retrouvailles*, tant humaines que musicales. Chacun est venu de son côté, en provenance de destinations parfois lointaines, et il faut réactiver la relation interrompue depuis plusieurs mois. On évoque des souvenirs communs, on plaisante. Tout en rédigeant leur « pense-bête », Eddy Louiss et Bernard Lubat discutent avec le photographe Guy Le Querrec de l'époque des clubs parisiens, « Il y a trente ans de ça ! » Ils abordent leurs problèmes de dentition, dus à l'âge. Paco Charléry propose un morceau dont le titre lui échappe, et qu'il chantonne. Louiss lui répond : « Je reconnais pas. Ou je reconnais pas, ou tu le chantes mal. » Les rires fusent dans la loge. Le soir, le concert est excellent, peut-être parce que le court moment de répétition a suffi à réactiver le canevas des standards choisis, sur lesquels chacun sait parfaitement improviser.

Dans le cadre des concerts d'improvisation « pure », c'est un autre type d'acquis que la brève entrevue de la balance permet de remobiliser. Par « pure », adjectif qui revient beaucoup dans la bouche des musiciens comme sous la plume des critiques, il s'agit de signifier que les pièces musicales n'ont jamais été exécutées au préalable, et qu'elles ne le seront jamais plus. Mais la musique ainsi produite n'est pas intégralement fortuite. Elle ne relève plus du standard, fournissant des éléments de mélodie (le thème), d'harmonie (la grille) de rythme et de tempo, mais ressemble aux jeux de contraintes littéraires qu'a popularisés l'Oulipo. Et c'est sur ces règles que les musiciens se mettent d'accord, souvent tacitement⁶. On peut ainsi jouer « avec », « pour », ou « contre » le ou les autres⁷. « Avec » : le 18 novembre 2005, à l'Astronef de Lille, Fred Frith et le guitariste sarde Paolo Angeli se retrouvent à la balance, vers 17h. Comme l'ingénieur du son leur a demandé de « jouer quelque chose », ils se lancent, multipliant les unissons imprévus, saisissant des éléments rythmiques, mélodiques ou bruitistes dans le jeu de l'autre qui sont imités et modifiés, faisant un usage

5. Il s'agit, dans l'argot des musiciens, de morceaux très connus. Ce furent : *Caravan*, *Far Away from L. A.*, *Celestin*...

6. La formulation de ces règles devient explicite dans le cadre des cours que j'ai pu observer à Mills College (voir *infra*).

7. C'est là l'une des consignes délivrées par le saxophoniste Laurent Dehors, au tout début d'un stage d'improvisation « pure », d'après Sarah Clénet, une amie contrebassiste ayant suivi la formation.

spectaculaire de l'archet l'un à la suite de l'autre, etc. « Pour » : ils passent tour à tour du rôle de soliste à celui d'accompagnateur, ou de mélodiste à rythmicien. « Contre » : ils se recouvrent mutuellement en volume, dans une course à la puissance qui les fait sourire..., et assurent l'ingénieur du son que la balance est terminée⁸. Ces trois règles de contraintes sont suivies pendant le concert du soir, parmi bien d'autres.

Les deux derniers types de performance se distinguent par des moments de répétition discrets. C'est qu'ils ne reposent plus seulement sur des acquis (connaissance des standards ou des règles de contraintes), mais impliquent de la part des musiciens la maîtrise de savoirs et/ou de savoir-faire nouveaux. L'étude dans un cadre isolé semble alors de rigueur, quoiqu'une dernière répétition sur les lieux du concert ne soit pas exclue.

Pour ce qui est de l'ONJ, c'est un répertoire totalement inédit que le directeur-compositeur fait exécuter à ses membres. Certaines pièces sont des standards, mais suffisamment réarrangés par le directeur pour donner du fil à retordre à ses hommes (exemple parlant, *Nuages* est rebaptisé *Nouillages*). La grande majorité des morceaux sont des compositions signées Claude Barthélemy, dont les musiciens n'ont aucune idée avant d'en découvrir les partitions. Quoique celles-ci leurs parviennent presque toujours avant les répétitions afin de permettre le travail individuel, la mise en place collective est complexe. De telles séances sont donc fréquentes (entre deux et cinq par mois), et longues (entre trois et cinq heures). Elles se déroulent généralement dans des studios professionnels loués pour l'occasion. Ces lieux sont composés de plusieurs salles qui permettent de *s'entendre* (elles sont équipées d'une sono et d'amplificateurs, et offrent une acoustique au moins correcte) sans *être entendu* (leur acoustique assure aussi un isolement total par rapport au monde extérieur, qui commence avec la salle d'à côté). Tout le problème est alors d'entrer et de sortir sans contrarier ces deux exigences : un système de sas le permet souvent, composé de deux portes, c'est-à-dire d'au moins une porte toujours fermée. Dans chaque salle, ou dans une partie commune du studio, sont presque toujours disposés des canapés ou des bancs, autour de machines à boissons et de cendriers. Les musiciens y prennent leurs pauses, mais la répétition ne s'arrête jamais tout à fait. C'est très souvent en buvant un café que les musiciens choisissent et rédigent l'ordre dans lequel ils vont

8. J'ajouterai que dans ce type de contexte, on peut presque jouer « sans » l'autre, avec succès. Joëlle Léandre a ainsi organisé chez elle, le 14 novembre 2005, une séance d'écoute revenant sur un enregistrement de concert récent (29 octobre 2005). Étaient conviés les musiciens qui avaient joué avec elle, et... l'anthropologue qui se trouvait être l'auteur dudit enregistrement – précieux élément d'observation participante que je développerai ailleurs. Commentant un moment de trio piano-violon alto-violoncelle, elle déclara : « C'est beau, là, parce que vous ne cherchez pas trop à jouer ensemble ».

exécuter les morceaux du répertoire lors du prochain concert. Sans doute la proximité d'une table dans le coin canapé explique-t-elle que la pause soit le moment privilégié pour cette activité (il n'y a pas de table semblable là où les musiciens jouent, seulement des pupitres qui ne facilitent pas une prise de notes prolongée), mais tout se passe comme si la distance des instruments permettait également de prendre du champ, d'envisager les performances à venir non plus sous l'angle éclaté des morceaux successifs, voire des problèmes techniques posés par quelques mesures de l'un de ces morceaux, mais sous l'angle du concert dans son ample déroulement. Par ailleurs, ces moments sont précieux pour les acteurs comme pour l'ethnologue, parce qu'on y parle plus que lorsqu'on joue : c'est l'heure privilégiée des plaisanteries, mais aussi des aveux amicaux, qu'il est alors plus facile de recueillir. Ce surcroît d'intimité contraste avec la neutralité des lieux. Si le coin canapé est souvent baptisé « pièce à vivre » (même lorsqu'il n'est pas séparé de la salle de répétition), ça n'est jamais d'une vie sédentaire qu'il peut être question. Les prédécesseurs ont souvent laissé des traces (mégots, gobelets, canettes...), d'autres groupes vont arriver, et pressent parfois nos « représentants du jazz français » de vider rapidement les lieux en fin d'après-midi. Là encore, j'ai donc bien du mal à parler de « site » ethnographique, du moins du point de vue de la pratique musicale ; celui des propriétaires du studio serait sans doute tout autre. On pourrait proposer la notion de « site temporaire », mais je ne suis pas sûr qu'elle ait encore un sens. Peut-être le terme de « location » serait-il plus adapté, si on le chargeait d'un sens micro-géographique en plus de son acception ordinaire. Une location serait alors un type de *locus* que l'on paie pour en avoir la jouissance temporaire.

Le projet « Lubatyscaphe-K » réclame lui aussi de longues répétitions, quoique dans un contexte différent. Comme dans le cas de l'improvisation « pure », il s'agit d'un jeu de contraintes, mais comme dans le cas de l'ONJ, le directeur réclame un travail collectif qui dépasse les acquis des musiciens. Bernard Lubat propose en effet aux membres de sa compagnie une règle du jeu jusqu'alors inconnue. Elle prend la forme d'un scénario, que Lubat énonce en ces termes : « On est tous tout au fond, et on essaie de remonter vers la lumière ». Le mot-valise qui sert de nom au projet éclaire cette formule : le « fond » ressemblerait à notre époque, associant l'obscurité des abysses et le caractère insondable d'un univers « caphe-Kien » ; la Compagnie Lubat deviendrait un sous-marin qui arpente ce fond à la recherche d'une voie de sortie. Cette contrainte narrative a un pendant scénographique : la pièce où l'on joue est plongée dans l'obscurité la plus complète possible. Seules de petites diodes vertes sont autorisées,

pour rappeler les organes luminescents des poissons abyssaux..., et pour permettre d'y voir un minimum lors de certaines opérations⁹. Une autre nouveauté de taille vint se greffer au projet : outre les membres habituels de la compagnie, Gérard Assayag et Marc Chemillier, chercheurs à l'IRCAM qui expérimentent auprès de Lubat les possibilités de l'informatique musicale, furent invités à utiliser leurs matériaux scientifiques comme ressources artistiques, sur scène¹⁰.

Improviser sur un scénario n'est pas une habitude, d'autant que celui-ci s'accompagne d'un changement inconfortable quant aux interactions musicales : il limite les canaux de perception à l'ouïe. C'est un paradoxe qui ne surprendra personne : les musiciens n'ont pas seulement besoin de s'entendre. La vue est un sens fondamental, peut-être plus particulièrement pour les musiques improvisées qui réclament un grand nombre d'échanges informationnels en temps réel, passant par les croisements de regards ou par d'autres indications corporelles. Artiste engagé, Bernard Lubat revendique la symbolique du musicien chercheur de lumière, mais il s'intéresse également à la discipline strictement musicale qu'exige l'obscurité ; on pourrait même dire que pour lui, ces deux dimensions n'en font qu'une. Juste avant de monter sur scène pour la première représentation publique du projet, il lance aux autres : « Souvenez-vous, la seule manière qu'on a de s'en sortir, c'est de s'écouter ! » Le mot d'ordre semblait applicable à l'obscurité de la salle comme à celle du monde contemporain qu'elle est censée figurer. Or, « s'en sortir » exige un apprentissage. Le premier intérêt ethnographique du Lubatyscaphe-K fut de m'offrir la possibilité d'observer « la Compagnie » en répétition.

C'est qu'en effet les autres types de performances propres à cette formation (ou aux différentes formations auxquelles appartient Lubat) reposent soit sur la connaissance des standards, soit sur des règles d'improvisation « pure », n'offrant à l'analyse que les quelques minutes de mise en place décrites plus haut. Cette fois, il me fut donné d'assister à *plusieurs* séances de *plusieurs* heures dédiées à ce projet nouveau. Trouver un lieu de travail n'est pas plus aisé pour une compagnie décentralisée que pour un orchestre national. Bernard Lubat a résolu le problème, encore que très partiellement, en investissant depuis de nombreuses années

9. Elles sont fixées sur une couronne dont est coiffé chaque intervenant. L'invention est d'Yves Chaudouët qui a conduit plusieurs projets plastiques sur les poissons abyssaux, et que je tiens à remercier ici : c'est grâce à l'une de ses couronnes que, dans le noir complet, j'ai pu prendre des notes.

10. Je voudrais les remercier très cordialement pour leur curiosité à l'égard de mes travaux, et pour leur soutien logistique sur le terrain gascon.

l'Estaminet, l'un des deux cafés-restaurants d'Uzeste, propriété de ses parents Marie et feu Alban. C'est là qu'il essaie ses spectacles devant un public local, là aussi que se tiennent les stages d'improvisation. Pour le Lubatyscaphe-K, l'Estaminet devint une salle de répétition.

L'emploi du temps suivi rappelle le rythme binaire évoqué à propos de l'ONJ : on joue, on discute. S'y surajoute une opposition presque cinématographique entre nuit et jour, articulée par l'impératif « Lumière ! » que lance Lubat lorsqu'il juge qu'une « plongée » musicale s'achève. La configuration des lieux s'y prête particulièrement, qui juxtapose une scène surélevée et recouverte d'instruments, et une salle de café-restaurant avec tables et chaises. Mais la discussion ne sonne pas l'arrêt du travail, moins encore que dans le cas précédent. Elle est toujours une analyse poussée de ce qui vient de se faire, à partir de laquelle on propose de nouvelles pistes de travail pour la tentative suivante, et on ne parle guère d'autre chose. Dans cette articulation du musical et du verbal, je vois un écho troublant des pratiques chorales sardes décrites par Bernard Lortat-Jacob (2004 : 83-102), dont la performance proprement dite se prolonge par d'interminables discussions évaluatives. À bien des égards, je me suis d'ailleurs retrouvé dans une posture comparable à celle du « cinquième homme » de Castelsardo, celui qui ne chante pas mais écoute, et expertise, en quelque sorte.

Lieu de travail inattendu, mais efficace ? Comme je l'évoquais, les problèmes posés par l'Estaminet sont cependant nombreux. Ainsi, depuis plusieurs mois, la commission de sécurité locale interdit à la Compagnie Lubat de se produire en concert dans cette salle qui ne répondrait plus aux normes de sécurité en vigueur. Pourtant, Lubat entend bien continuer à jouer, fait annoncer des concerts sur le site internet d'Uzeste Musical, qu'il n'annule qu'au dernier moment – et par provocation, et par espoir que la commission de sécurité fermera les yeux. En conséquence, il me fut donné d'assister à d'étranges concerts, des Lubatyscaphe-K *sans public*, outre quelques habitués tolérés sur les lieux. Il n'y eut donc pas de différence formelle entre les répétitions et les concerts. Conscient de ce brouillage, Bernard Lubat déclara : « On travaille tout le temps, et c'est tout ».

Confrontation avec les autorités, subversion des limites artistiques entre répétition et concert : ceux qui connaissent Lubat y verront presque une signature. Pour les autres, un détour plus vaste par la description d'Uzeste semble nécessaire. D'autant qu'enfin, voilà quelque chose qui ressemble à un site...

Deux sites : Uzeste (Gascogne), Mills College (Californie)

114

Uzeste, ou le “devoir d’invention d’une nouvelle ruralité”

Situé à quelques kilomètres des coteaux de Sauternes, Uzeste est un petit village de huit cents âmes, dont la plus célèbre s’appelle probablement Bernard Lubat. Né il y a soixante ans au premier étage de l’Estaminet, c’est dans la salle du rez-de-chaussée, où son père donnait des bals tous les samedis soirs, qu’il apprit ses premiers rudiments. Sa résidence principale se trouve aujourd’hui à peine cinquante mètres plus loin. Entre-temps, Lubat a vécu à Paris, d’où il a rayonné dans le monde entier au côté des plus grands (voir *infra*). Son retour au pays natal, dès 1977, s’effectue donc en connaissance de cause¹¹.

Il se positionne rapidement comme un pionnier de la décentralisation, dont les œuvres poétiques et philosophiques de ses voisins et amis, Félix Castan et Bernard Manciet, lui fournissent le noyau conceptuel¹². Il ne s’agit donc pas d’attendre une décentralisation qui viendrait du centre – ce qui ne saurait résoudre les problèmes du jacobinisme –, il faut assurer activement l’émergence de pôles régionaux dynamiques. C’est ce pourquoi, chez Lubat, région ne rime jamais avec régionalisme, voire avec indépendantisme : il y a moins *une* région, fière et pure, que *des* régions en réseau, partageant une posture critique par rapport à *un* centre. Celles-là n’ont donc pas à rompre toute relation avec celui-ci, mais à modifier la forme hiérarchique désavantageuse de cette relation. Lubat va plus loin encore dans la démocratisation de l’espace : au sein même des régions, le déséquilibre entre villes et campagnes se creuserait à l’excès. Où l’on rejoint Uzeste, et l’expérience de l’exode rural que Lubat a bien connue, pour y avoir lui-même participé. Créer à *Uzeste* un festival culturel associant avant-garde et traditions gasconnes est donc bien plus qu’une toquade d’artiste – qui durerait d’ailleurs depuis bientôt trente ans –, c’est tenter, modestement et follement, d’inverser la vapeur.

Cette fonction de contre-poids politique confiée au site est littéralement lisible sur les murs mêmes des lieux. « Devoir d’invention d’une nouvelle ruralité » est l’un des innombrables placards sur lesquels on tombe en flânant

11. Précisons immédiatement que ce retour n’a rien d’un repli : l’homme n’a jamais cessé de tourner partout en France et au-delà de nos frontières.

12. Lubat écrit sans cesse, des paroles, des discours, des jeux de mots – mais pas de livres. Cette présentation de sa « pensée » est un condensé forcément trop rapide de ses propos recueillis lors d’entretiens, et d’ouvrages de ses maîtres. On trouvera une expression vive de cette pensée dans son œuvre discographique, notamment dans l’album SCATRAP JAZZCOGNE, qui ne cesse d’évoquer la région, ses habitants, son environnement, à travers des enregistrements sonores presque documentaires des rivières ou des pratiques artisanales, et dans une langue bricolée avec des éléments d’occitan, de français, d’anglais et d’onomatopées issues du jazz, déclamées entre chant et scansion : le « Scatrap ».

dans les rues du village. Ils sont pour la plupart élaborés en vue du festival annuel, autour du 15 août, avec la complicité des plasticiens Jacky et Matthieu Liégeois, habitants du village. Il s'agit en vrac de citations de Castan, de Deleuze..., ou de Lubat, intarissable producteur de slogans et autres bons mots. La graphie utilisée est travaillée, reconnaissable (elle évoque un peu celle du peintre Ben), de telle sorte qu'entre son contenu (politique) et sa forme (artistique), cette pratique du slogan-graffiti est presque performative, puisqu'elle fait des lieux choisis ce qu'elle dit qu'il faut en faire : des lieux de revendication culturelle¹³. Une fois passé le mois d'août, ces marques s'atténuent, mais beaucoup perdurent, et notamment les panneaux qui désignent les bâtiments utilisés à l'année par la Compagnie : l'Estaminet bien sûr, mais aussi l'ancienne menuiserie, la Maison de la mémoire en marche (une librairie-bibliothèque) et dans une moindre mesure, le troquet baptisé Question d'Éthique. C'est en effet sur douze mois que la « Compagnie » travaille, notamment à la transmission pédagogique. L'un des calembours les plus féconds de Lubat consiste sans doute à avoir transformé le Conservatoire en « Conversatoire », terme utilisé pour nommer sa structure d'enseignement éparpillée dans le village. C'est à l'Estaminet que se déroulent les stages de formation dont j'ai pu suivre l'une des éditions, au printemps 2004 ; les cours d'instrument délivrés aux enfants des environs se tiennent à la menuiserie (« Quand l'usine à bois, le pays jase(-zz ?) », dit d'ailleurs Lubat).

Cette véritable signalétique constitue en somme une *interprétation*, dans l'espace d'Uzeste, de ce qu'Uzeste devrait être. Elle ne fait évidemment pas l'unanimité. Les villageois ont toujours été très partagés quant à l'activité de la Compagnie, qui trouble leur repos, et ce qui n'était jusqu'à récemment que pesanteurs silencieuses a pris une expression politique plus explicite : l'actuelle maire d'Uzeste s'oppose frontalement à l'équipe de Lubat, en vertu de son mandat. Les démêlés avec les commissions de sécurité, sans relever directement d'injonctions municipales, semblent liés à ce climat de tension. C'est au présent ethnographique que nous avons décrit ci-dessus une activité artistique foisonnante, mais l'actualité immédiatement contemporaine est moins glorieuse. Depuis deux ans, la menuiserie ne peut plus accueillir de spectacle ; les propriétaires terriens qui louaient habituellement leurs champs pour la durée du festival ont opposé leur refus à plusieurs reprises ; la fermeture de l'Estaminet a rendu impossible l'organisation de stages depuis le printemps 2004 ; la vingt-huitième édition du festival a même dû se tenir au village voisin de Villandraut. On peut donc

13. L'affiche du festival, renouvelée chaque année, est toujours une création originale de Martin Lartigue, petit-fils du photographe Jacques-Henri Lartigue.

recenser deux camps en présence, séparés par une majorité silencieuse qui oscille d'un côté ou de l'autre au gré des événements. Ce recensement est involontairement facilité, du « côté Lubat », par le travail de Liégeois père et fils : outre des placards, ceux-ci ont longtemps produit des vêtements arborant la même graphie et énonçant les mêmes slogans. Casquettes, bobs, t.-shirts, pantalons, sacs à dos furent donc vendus aux festivaliers, et offerts aux membres de la Compagnie. Bernard Lubat s'habille *exclusivement* avec cette garde-robe, affirmant son opinion quant au village sur son propre corps ; ses sectateurs arborent volontiers un t.-shirt ou un chapeau *made in Uzeste*. Le propriétaire du Café des Sports – troisième débit de boisson du village – aurait ainsi perdu des clients en portant le modèle « Cours toujours que je scatrap » pendant les heures ouvrables...

Ce désaccord croissant n'empêche pas totalement, pour l'heure, de continuer à considérer Uzeste comme un véritable *site musical* : un espace durablement investi par une Compagnie – et par l'administration qui assure son fonctionnement – pour inventer, se produire, transmettre. À plus de quatre-vingts ans, Marie Lubat habite toujours la maison mitoyenne de l'Estaminet ; lorsqu'on la voit pénétrer dans la salle de spectacle en plein milieu d'une improvisation débridée, poussant cahin-caha la porte qui sépare son vestibule privé du bar où elle a travaillé pendant quarante ans, on se sent bien loin des salles de répétition impersonnelles, vite investies et vite abandonnées. Dans un contexte tout autre, Mills College s'est également constitué en site musical.

Mills College, ou "Fay ce que voudras"

Oakland est la deuxième ville au sein de la zone métropolitaine de San Francisco (6 500 000 habitants). Elle compte 372 000 habitants, mais sa zone urbaine en comprend plus de 2 000 000. Malgré une politique sociale très dynamique, dont les résultats commencent à porter leurs fruits, Oakland possède toujours l'un des taux de criminalité les plus élevés du pays. C'est au milieu de l'un des quartiers les plus défavorisés, bordé par l'immense boulevard Mac Arthur, que se tient le campus de Mills College, entouré d'une mince haie fonctionnant moins comme frontière matérielle que symbolique. La ville se compose à 44 % d'Afro-Américains ; hasard de la sélection ou triste réalité sociologique ? Durant mon séjour à Mills, je n'ai rencontré qu'un seul étudiant noir dans le département musique, et qui ne venait pas d'Oakland. Quoique la scolarité y soit moins onéreuse que dans bien des universités étasuniennes, et en dépit des efforts de la direction pour faciliter le financement du cursus, étudier sur le campus prestigieux de cette école privée n'est certes pas à la portée de toutes les bourses (un an d'études y coûte entre 30 et 40 000 \$).

Offrant à ses élèves un parc de quelque 55 hectares en plein cœur du ghetto, l'endroit a quelque chose d'une abbaye de Thélème : c'est un petit paradis propice à l'épanouissement intellectuel et artistique de jeunes personnes brillantes, mais ce paradis est clos, et sélectif.

Fondée en 1852, déplacée en 1866 sur son site actuel, Mills College fut d'abord une école religieuse destinée aux jeunes filles de la classe moyenne, que leurs parents souhaitaient éduquer en évitant un voyage encore périlleux vers les établissements de la Côte Est. Elle se distingua très tôt par son enseignement progressiste, voire avant-gardiste. Cette réputation audacieuse de tout l'établissement s'est notamment construite grâce au choix des professeurs qui se sont succédé au sein du département de musique. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Darius Milhaud y trouva à la fois un refuge et un lieu de transmission privilégié¹⁴ ; il y revint régulièrement jusqu'à la fin de sa vie pour enseigner la composition. John Cage ou Luciano Berio y furent fréquemment professeurs invités. L'articulation de la musique contemporaine avec le jazz, et plus généralement avec les musiques d'improvisation, fut rapidement perçue comme cruciale, et conduisit, par exemple, un Anthony Braxton à y mener des séminaires. Détail fondamental, le département musique n'exige aucun diplôme officiel de ses professeurs. Ils sont choisis pour l'originalité et l'excellence de leur parcours artistique, ce qui est extrêmement rare aux États-Unis (ou ailleurs), et constitue la condition *sine qua non* de la nomination de Fred Frith, musicien entièrement autodidacte, comme professeur d'improvisation et de composition. Aujourd'hui, Mills College propose à ses *undergraduate students* une cinquantaine de disciplines (sciences sociales et arts étant les plus réputées), dont une douzaine (musique comprise) peuvent être étudiées jusqu'à la *graduation*.

D'un point de vue interactionnel, observer Fred Frith dans ce contexte pédagogique présentait un intérêt fondamental. Sans entrer dès maintenant dans l'analyse, rappelons que la pratique de la *performance*, notion centrale dans l'œuvre d'Erving Goffman, est indissociable de l'acquisition de compétences, qu'elle actualise et soumet à l'évaluation d'autrui. En ce qui concerne mon objet spécifique, étudier quelles compétences l'un des meilleurs représentants des musiques improvisées cherche à transmettre promettait de fournir d'innombrables renseignements quant à sa propre manière de *performer*, et quant à celles de ses pairs dans le même champ musical. Telle était ma motivation en quittant Paris pour trois mois : prolonger l'analyse des compétences requises et de leur mode d'acquisition,

14. « Mills College m'engage pour trois ans et fait construire sur son "Campus" une maison pour nous » (Darius Milhaud, lettre du 14 juin 1941, in Madeleine & Darius Milhaud, Hélène & Henri Hoppenot, *Conversation. Correspondance 1918-1974*, Paris, Gallimard, 2005).

analyse déjà entamée lors du stage uzestois. Je revins deux fois plus riche que prévu, puisque sur place, je rencontrai Joëlle Léandre, autre figure majeure des musiques improvisées, invitée à enseigner pendant la durée exacte de mon séjour, et qui me proposa d'elle-même d'ouvrir ses cours à mon observation. Un grand nombre d'étudiants suivant à la fois les cours de Frith et ceux de Léandre, mon terrain y gagnait en cohérence. Les deux professeurs leur proposaient par ailleurs des formules pédagogiques assez semblables : un séminaire collectif dans l'Ensemble Room, et des cours particuliers (les *practica*) dans leurs bureaux respectifs. En outre, Frith s'occupait d'un atelier d'orchestre hebdomadaire dont l'intitulé m'attirait : Contemporary Performance Ensemble, ou CPE. Ces séances se tenaient dans l'immense Concert Hall, sur la grande scène que surplombait une sorte de fresque nabi.

Ces espaces facilitaient eux-mêmes l'articulation de la performance et des compétences. Ainsi, l'Ensemble Room, salle de 50 m² environ, pouvait à la fois contenir l'effectif des séminaires (une trentaine d'élèves) et permettre d'organiser de petits concerts « internes » (le rituel voulait que cela se fit les jeudis soirs). Mais selon l'un ou l'autre contexte (acquisition de compétences ou production de performance), la salle n'était pas disposée de la même façon : cercle de chaises dans le cadre du séminaire, rangs alignés sur les trois quarts de la salle, et laissant libre un espace scénique, dans le cadre des Thursday Night Specials. Dans le temps, et non plus dans l'espace, la même articulation était à l'œuvre : le planning du semestre de cours (acquisition de compétences) tendait vers deux représentations finales (performance), pour lesquelles le Concert Hall s'ouvrait enfin à un public extérieur.

Précisément, cette présentation contextuelle s'est surtout attachée à décrire des espaces. Je ne dirai ici que quelques mots de plus touchant au temps. L'observation m'a appris que le mythe des musiciens vivant « à l'envers » n'est précisément qu'un mythe, du moins en ce qui concerne les quelques musiciens qu'il m'a été donné de suivre. Les concerts, pour la plupart, ont certes lieu en soirée, mais ils outrepassent rarement la limite de minuit. Certains sont programmés en après-midi, notamment les dimanches, ce qui semble correspondre aux attentes des spectateurs, soucieux de recommencer la semaine frais et dispos. Ils sont souvent suivis de réjouissances, sur le modèle de « la troisième mi-temps », mais ces moments de convivialité ne se prolongent qu'exceptionnellement (après une date très importante, ou après le concert de l'ONJ qui clôturait le mandat de Claude Barthélemy, par exemple). C'est que dans la journée aussi, les musiciens travaillent. Les répétitions se déroulent presque toujours en après-midi.

Cours et stages peuvent s'étaler sur toute la journée, mais laissent généralement les soirées libres. Cela permet entre autres aux apprenants comme aux enseignants de pratiquer « pour eux », qu'il s'agisse d'étudier ou de composer seul, de donner des concerts ou de « bœufer » de manière informelle. La multiplication des festivals d'été, surtout en France, a pu un temps concentrer le plus gros des engagements et des déplacements sur juillet et août, mais cette frénésie festivalière est telle que le calendrier s'étend aujourd'hui à l'année entière. Je ne saurais dire si le phénomène est identique ailleurs, mais je suis à peu près sûr que les musiciens se produisent et se déplacent toute l'année, sans véritable période creuse. De cet emploi du temps et de l'espace, je souhaiterais maintenant décrire plus spécifiquement l'échelle microsociologique.

Micro-analyses

Cérémonie et territoires sonores

Les règles de base de la performance

Pour mettre les choses au point à propos d'une notion un peu trop à la mode, je ferai d'abord un bref rappel de ce que Erving Goffman entend par « performance » dans le premier volume de *La Mise en scène de la vie quotidienne* (1973). En vérité, le terme ne figure pas une seule fois dans l'édition française, parce qu'Alain Accardo a choisi de le traduire par « représentation », filant au plus près la métaphore théâtrale qui court à travers tout le livre. Mais j'ose préférer, avec Yves Winkin (2001 : 269), le terme de performance : « Je me permets de garder "performance" afin d'inscrire la pensée de Goffman dans une autre filière théorique, bien connue aux États-Unis mais très peu en France, celle des *performance studies* ». Articuler l'œuvre de Goffman et les travaux issus des *performance studies*, c'est justement ce que je m'appête à faire. L'enjeu consiste à ouvrir la notion anglo-américaine de *performance* à un ordre de phénomènes plus large que celui couvert par le terme français de « représentation ». Je vais y venir. Cette précision faite, voilà ce qu'écrit Goffman (1973 : 41, c'est moi qui souligne) :

« Ainsi, quand un acteur se trouve en présence d'un public, sa performance tend à s'incorporer et à illustrer les valeurs sociales officiellement reconnues, bien plus, en fait, que n'y tend d'ordinaire l'ensemble de son comportement. Il s'agit là, en quelque sorte, en adoptant le point de vue de Durkheim et de Radcliffe-Brown, d'une *cérémonie*, d'une expression revivifiée et d'une réaffirmation des valeurs morales de la communauté. »

Une telle définition semble illustrer, dans le champ des interactions face-à-face, le mot définitif de Ray Birdwhistell quant à la vie sociale en général : « Être membre, c'est être prévisible ». On ne se croise pas n'importe comment sur cette scène de théâtre qu'est un trottoir de centre-ville, on ne donne pas du feu de la même façon à un inconnu et à une vieille amie ; etc. On suit toujours des patrons chorégraphiques.

Ce qui est une métaphore chez Goffman cesse de l'être dans le cadre des *performance studies*. Les chercheurs américains qui relèvent de ce champ s'attachent tous à des pratiques véritablement scéniques, théâtrales ou autres, mais ils conservent le cadre notionnel de Goffman, susceptible de s'appliquer à toutes formes de performances, *quotidiennes ou non*. Allumer une cigarette est une performance, jouer Shakespeare est une performance, mais *répéter* Shakespeare, ou *Summertime*, l'est aussi dès qu'il y a influence mutuelle entre des interactants, et évaluation réciproque des comportements selon des normes attendues. Chacun est un public pour autrui. Or, dans la perspective de Richard Bauman (1977), là encore, le rôle du prévisible est central : l'auteur de *Verbal Art as Performance* passe beaucoup de temps à dégager ce qu'il appelle « les règles de base de la performance » propre à cette pratique esthétique et rituelle du *verbal art*. Les performances de jazz, et non le mythe romantique de leur pure spontanéité, n'échappent pas à ces règles. Comme interactions, elles ne sont possibles que parce qu'elles reposent sur un certain nombre de choses à faire et à ne pas faire. Il y a là toute une grammaire souvent implicite qui sous-tend cette pragmatique musicale qu'est la performance. Deux signes permettent de repérer de telles règles : d'abord, ce sont elles qui font l'objet d'un enseignement dans le cadre des stages ou des formations longues ; ensuite, leur non-respect est régulièrement perçu comme une offense entraînant des réparations. Je vais prendre un exemple simple, mais fondamental : le respect des silences.

Faire de la musique ne revient pas à produire du son. L'une des compétences principales que j'ai vu se dégager, c'est l'aptitude à ne rien faire lorsque ce n'est pas votre tour. Ce « tour » peut être défini de multiples façons : dans le cadre de l'ONJ dont presque toute la production est écrite, c'est la partition qui le distribue ; jouer hors de la partition, par méprise dans le comptage des mesures ou par tendance irrépressible au bavardage, c'est s'attirer des réprimandes. Au cours de l'une des premières séances avec son orchestre d'étudiants à Mills College, c'est à chaque musicien que Fred Frith demanda de définir son « tour », sur une mesure à 10 temps dont il conservait le marquage par la main ; il s'agissait de toujours reproduire le même signal, déterminé librement par chacun, mais à un moment fixe, sans déborder. C'était autant – dans ce cadre pédagogique – un *exercice de placement*

qu'un *exercice de silence* : ne pas jouer hors de l'instant *t* qu'on s'est soi-même fixé. Au saxophone baryton qui se fourvoya à la dernière occurrence de l'exercice, jouant une note slappée sur la dernière double croche du sixième temps et non sur la première du septième, Fred Frith répliqua en riant : « C'est toi qui paies la bière ! » L'exercice s'arrêta là, dans la bonne humeur, mais le sourire du « coupable » n'était pas tout à fait épanoui. Il me semble que la dimension de rachat dans la blague de Frith, déplacée sur le plan économique de la tournée entre copains au bar, dit clairement ce qui se passe sur le plan symbolique de l'interaction : dans le langage de Goffman, il s'agit d'une « offense », même bénigne, qu'il faut réparer. On pourrait évoquer bien d'autres règles : respect des volumes instrumentaux, respect du tempo, etc. Mais dégager des règles de base m'entraîne surtout à évoquer deux caractéristiques connexes des performances de jazz.

Des plans d'action¹⁵

Le caractère « cérémoniel » de ces performances tient aux règles qui les régissent, mais aussi aux plans qui les orientent. Définir à l'avance quel sera le cours de l'action est l'un des moyens d'en assurer la régularité. Des jalons pour l'action peuvent être fixés par oral, mais les plans les plus contraignants relèvent de l'écrit. Là encore, contrairement au cliché du génial analphabète, presque tous les jazzmen que j'ai observés sont des lecteurs, souvent remarquables. Les partitions qu'il leur faut suivre dans bien des contextes constituent un premier type de plan d'action. C'est particulièrement frappant dans le cadre de l'Orchestre national de jazz, la définition même de cette formation étant celle d'un « orchestre [...] au service d'un répertoire privilégiant l'écriture ». À l'évidence, les partitions relèvent d'intentions avant tout esthétiques (recourir à l'harmonie, constituer un répertoire, voire un patrimoine, etc.) mais leur rôle dans l'ordonnement de l'interaction est indéniable, et à ce titre, à ce titre seulement, on peut les rapprocher d'autres types de plans : à l'échelle du morceau, les *grilles harmoniques* codées par des lettres et des chiffres (AΔ7= *la* majeur joué avec une septième majeure, etc.), qui définissent les possibilités harmoniques des soli dans le cadre d'un jazz tonal (ce qui disparaît dans le *free jazz*), et qui sans en fixer note à note la progression, en orientent le cours ; à l'échelle du concert, les *sets*, listes des morceaux qui planifient l'enchaînement des pièces, et bien souvent celle des répétitions qui consistent à

15. J'emprunte l'expression à Denis Laborde (1999 : 262-299), qui l'emprunte lui-même à Lucy Schuman (1990). Celle-ci (*Ibid.* : 156) s'interroge sur la validité du « modèle de la planification » programme/tâche issu de l'informatique pour envisager l'action humaine : « Le modèle propose que lorsqu'ils agissent dans un but réfléchi, les acteurs construisent et exécutent des plans, des règles qui rapportent l'action à ses conditions ».

fler ces concerts. On pourrait également évoquer le cas intéressant et complexe des partitions graphiques, largement popularisées par John Cage, dont Fred Frith pousse le procédé jusqu'au visuel, en proposant des photographies aux musiciens qu'il fait travailler.

Des territoires sonores

Dans le second volume de *La Mise en scène de la vie quotidienne* (1973), Goffman analyse, en recourant aux concepts du comportementalisme animal, ce qu'il appelle « les territoires du moi ». L'ordre de l'interaction face-à-face tiendrait entre autres au respect d'un certain nombre de prérogatives des individus, tel que l'espace vital qui les entoure, les objets qui leur sont associés, le droit à l'indifférence des autres dans un lieu public, mais aussi le milieu sonore dans lequel ils évoluent. Goffman évoque ce dernier aspect dans le cadre de la conversation, qui est censée s'exercer à volume égal entre les interlocuteurs, tour à tour, sans être parasitée par des perturbations extérieures mais sans elle-même constituer un bruit. L'interaction relève d'une performance cérémonielle notamment parce qu'elle réaffirme sans cesse la légitimité des territoires respectifs des acteurs. Embrasser ma cousine sur les deux joues, c'est dire – et surtout redire – que nous sommes assez intimes pour que la brève superposition de nos espaces personnels ne soit pas perçue comme une agression, et que cette intimité diffère de celle qui la lie à son mari, de par les points de mise en contact de nos enveloppes corporelles que nous avons choisis. Or, les performances que j'ai observées hypertrophient le plan du son dans la confrontation territoriale : il me semble qu'elles produisent des *territoires sonores*. Un exemple centré sur le contrebassiste de l'ONJ Nicolas Mahieux en donne l'idée.

Nicolas dispose d'un amplificateur puissant, qui accroît le son de sa contrebasse repris par une cellule au niveau du chevalet. Son volume est ainsi bien supérieur à celui d'un contrebassiste jouant en acoustique, mais reste relativement faible par rapport à d'autres musiciens de l'orchestre. La situation peut devenir problématique lorsque Nicolas est confronté au volume de l'ensemble de l'orchestre. Ce fut le cas, lors de la répétition du 29 janvier 2003 au Trianon d'Alfortville, pour *La Fête de l'eau*, un morceau empruntant rythmique binaire et volume élevé au rock'n'roll, et s'achevant sur un solo de contrebasse. Il s'agissait de l'un des premiers filages du morceau, et l'intervention finale de Nicolas fut rigoureusement inaudible. Barthélemy interrompt l'orchestre d'un : « Rappelez-vous que c'est l'orchestre qui doit déclarer Nicolas comme soliste ». Il y a là, par la rectification verbale dans la distribution des territoires sonores, dont on remarque qu'elle émane du chef, le rappel de ce qui fait, en situation normale, l'objet d'un respect implicite.

Je signale seulement, par rapport à Goffman, quelques spécificités. D'abord, je crois que le son musical est à la fois le territoire à préserver et le « marqueur » qui permet cette préservation : à la fois la chaise et le coin de table où l'on est installé au café et le journal que l'on pose pour s'en assurer la prérogative. Ensuite, le territoire sonore n'est pas seulement individuel : les formations observées, quels que soient leur effectif ou les instruments mobilisés, constituent toutes, de par l'agglutination des territoires singuliers, un territoire sonore collectif dont il s'agit notamment d'assurer le respect global face à un public.

L'une des fonctions des « cérémonies de jazz » est précisément d'assurer la légitimation des différents territoires sonores. Mais n'est-ce pas le cas dans toute performance musicale ? En effet, la spécificité de ce que j'observe n'est pas là : elle tient plutôt à la relativité de tout ce que je viens de dire. Bien des cérémonies de confirmation, musicales ou non, s'accommodent mal d'événements extérieurs au cours qu'elles balisent. Leurs édifices sont fragiles, l'imprévu peut les rompre ; c'est cette rupture qui obsède Goffman. Les règles de jazz sont à la fois rigides et extrêmement souples. Elles peuvent être apparemment contredites sans rupture. Les territoires sont marqués, mais peuvent s'ouvrir, se déplacer. Reste à comprendre comment.

Changement et déterritorialisation

Partons d'une chose vue. La scène se passe dans le Concert Hall de Mills College à l'automne dernier, pendant une séance d'atelier orchestre dirigée par Fred Frith. C'est la sixième à laquelle j'assiste, il y en a eu deux ou trois avant mon arrivée en Californie. Une vingtaine d'étudiants de niveaux très hétérogènes et de cultures musicales diverses sont réunis. Le travail commence par un exercice rythmique reposant sur une consigne du directeur aussi simple que difficile à traduire : *Let's groove*. Une tournerie improvisée très proche du funk se met en place facilement, et tout va bien jusqu'à ce que Frith lance : « Changez ce que vous êtes en train de faire ». Le tempo d'ensemble tente de rester stable, mais à part les élèves les plus rompus à l'improvisation, chacun cherche une nouvelle partie avec fébrilité et le résultat ne retrouve jamais l'assurance de la première formule. Les compétences rythmiques de l'orchestre sont jugées bonnes, c'est son aptitude au changement qui pose problème, dans une situation il est vrai difficile à plus de vingt instrumentistes.

Un code de direction gestuelle est alors mis en place pour pallier le problème. Frith distribue l'orchestre en sous-équipes auxquelles il attribue des chiffres (de 1 à 5) et dont il réclame la participation ou le retrait dans le jeu collectif par la monstration de tel ou tel chiffre ; la production sonore peut

commencer lorsque Frith agite la main comme une bouche bavarde, et doit cesser lorsqu'il ferme et pivote le poing ; les hauteurs phrasées sont laissées à l'initiative de chacun, mais il fixe les tempi et les mesures valables pour un ou plusieurs groupes par un battement traditionnel dans le vide ; enfin, des solistes peuvent être désignés dans chaque groupe par le pointage individuel du pouce. Le couple main bavarde-poing fermé permet également d'encadrer leur performance. La consigne globale est [toujours] *Let's groove*.

Cette formule est mise à l'essai plusieurs fois, elle est convaincante. À la troisième occurrence, les solistes se succèdent, jusqu'à Eric Roth, chanteur. Rapidement, son improvisation vocale devient une imitation d'un chœur de trompette bouchée, à la manière de Bobby McFerrin. À ce moment, Darren Johnston, le trompettiste de l'ensemble, prend sa sourdine et engage des questions-réponses avec Eric, sans consigne spécifique du chef. Il termine seul par un assez long chœur, que tout le monde remarque. À la fin du morceau, son initiative est à peine évoquée, mais tout le monde est content, Frith y compris.

La question du *pourquoi* Darren est intervenu, et sans provoquer d'esclandre alors qu'il contourne un protocole récent, me semble abyssale. Je peux donner quelques indications : nous sommes dans le cadre d'une séance de travail et non d'un concert ; les expériences sont plus faciles ; Darren est l'un des musiciens les plus expérimentés de l'ensemble, c'est sa seconde année à Mills College, et il s'est déjà produit plusieurs fois avec Fred Frith en concert ; il vient du jazz, musique dans laquelle les questions-réponses sont une habitude ; les trompettistes sont traditionnellement friands de soli, en jazz comme en salsa ou ailleurs ; etc. Reste qu'avant de faire le tour des motivations de ce petit événement, il faudrait le comparer avec d'autres très proches, établir des constantes, tenir comptes des spécificités, et je n'en ai pas les moyens ici. Je peux cependant essayer d'analyser *comment* le changement intervient. Il me semble que c'est la notion de « cadre » telle que Gregory Bateson la définit qui permet de le faire. Dans « Une théorie du jeu et du fantasme », article regroupé dans *Vers une écologie de l'esprit*, Bateson (1990 : I, 220) suggère ce qu'il entend par cadre interactionnel grâce à l'analogie du cadre d'un tableau :

« [...] le cadre du tableau est une indication pour celui qui regarde, qu'il ne doit pas étendre au papier peint du mur les prémisses qui opèrent pour les figures inscrites dans le tableau. »

Autrement dit, le cadre est la définition de la situation, ce qui permet à chaque interactant d'interpréter et de jouer ce qui se passe avec les autres. Or Bateson s'intéresse particulièrement aux situations qui changent de cadre, et notamment à la thérapie psychiatrique où la relation patient-analyste devient idéalement une relation entre deux personnes « saines »,

et que Bateson appelle précisément « processus de changement ». Il compare cette situation à un jeu au cours duquel les deux membres s'arrêteraient pour modifier les règles, avant de reprendre, mais montre que cette comparaison a ses limites (*ibid.* : 222-223) :

« En effet, nos joueurs imaginaires ont évité le paradoxe en séparant la discussion sur les règles du jeu effectif, or c'est précisément cette séparation qui est impossible en psychothérapie. Pour nous le processus psychothérapique est une interaction cadrée entre deux personnes où les règles sont implicites, mais susceptibles de changer. Un tel changement ne peut être proposé que par une action expérimentale ; cependant, chaque action expérimentale qui contient implicitement une proposition de changement de règles est elle-même une partie du jeu en cours. C'est bien cette combinaison de types logiques, à l'intérieur d'un seul acte signifiant, qui donne à la thérapie son caractère, non pas d'un jeu rigide (comme la canasta) mais d'un système évolutif d'interaction (comme le jeu des chatons ou des loutres). »

Je ne cherche pas à comparer la santé mentale des jazzmen à celle des schizophrènes étudiés par Bateson. Mon hypothèse est que ce qui rend possible un chœur de trompette imprévu, c'est que les performances de jazz sont de semblables « systèmes évolutifs d'interactions » où certains événements sonores fonctionnent comme des « combinaisons de types logiques » : ils sont *dans le cadre* des éléments métacommunicationnels susceptibles de *modifier le cadre*. Voilà comment on évite la rupture : le cadre de la cérémonie n'est pas brisé, il est échangé. Toute la question serait alors de dégager quels événements possèdent ce pouvoir, et avec quelles conditions de validité. La tâche est ardue.

L'une des conséquences de cette plasticité concerne les territoires sonores. Alors que Fred Frith est censé les distribuer entre les groupes et les individus, s'arrogeant donc une certaine emprise sur le territoire sonore collectif, Darren déborde les limites et modifie la carte. Fred Frith n'y voit pas d'inconvénient : le territoire collectif est donc susceptible, pour parler comme Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980), de déterritorialisations locales, et dans d'autres contextes, de déterritorialisations totales. L'initiative ponctuelle de Darren est représentative de très nombreux moments dans les performances observées. Cette plasticité est souvent telle qu'elle ne concerne pas simplement le cadre de l'interaction sociale : les performeurs de jazz ouvrent leurs territoires à toutes sortes d'événements contemporains de la performance, émanant du cadre lui-même et pas seulement de ce qui s'y joue. Il n'y a pas seulement territoires sonores, mais écologies musicales.

La notion qu'annonce *Vers une écologie de l'esprit* est presque tue au début du livre de Bateson, et prend une place absolument centrale à son terme. C'est précisément l'itinéraire que décrit le titre de l'œuvre. L'écologie a déjà mis un pied dans la politique lorsque Bateson écrit ses derniers articles, mais c'est en des termes scientifiques, quoique extrêmement flexibles, qu'il utilise le concept. Si on se reporte à « Écologie et souplesse dans la civilisation urbaine » (Bateson 1990 : II, 253-264), le dernier article de l'ouvrage, on remarque que l'écologie est toujours un *processus de couplage* entre des éléments hétérogènes : la ville et son environnement, les différents degrés logiques dans la sphère des idées, ou les espèces dominantes et les espèces secondaires d'une barrière de corail.

Chaque élément du couplage dispose d'une certaine souplesse, c'est-à-dire que ses variables de fonctionnement peuvent fluctuer entre les seuils minimum et maximum au-delà desquels ils tombent dans le déséquilibre. Le couplage dans son ensemble est véritablement « écologique » lorsque ses éléments sont à des degrés de souplesse compatibles, soit lorsque le système produit un équilibre. Une population urbaine et son milieu sont écologiques lorsque, par exemple, les ressources en eau supportent le nombre d'habitants et leur mode de consommation de cette eau, fonction des habitudes alimentaires et hygiéniques, des technologies mobilisées, etc.

Serait-on à mille lieues du jazz ? Bateson (*ibid.* : II, 263) montre longuement que les interactions humaines sont perpétuellement inscrites dans ce type de couplage, comme dans les relations entre professeur et élève, ou entre analyste et patient :

« Les moyens par lesquels un homme en influence un autre font partie, eux aussi, de l'écologie des idées contenues dans leur relation, ainsi que du système écologique plus large qui englobe cette même relation. »

Il me semble que les performances de jazz sont un autre exemple d'interactions face-à-face qui engage plus que ce face-à-face, et peuvent se coupler avec d'autres éléments, avec des éléments du « milieu ». C'est que les modifications des règles du jeu musical n'ont pas forcément à venir de l'un des interactants : elles peuvent être produites par toutes sortes d'événements environnants, tant qu'il est possible de créer un équilibre. Je vais prendre trois exemples.

Au festival de Châteauvallon de 1978, Bernard Lubat et Michel Portal enregistrent un concert devenu assez célèbre, dont l'une des pièces commence par les aboiements d'un chien dans le public, auxquels les musiciens apportent une sorte de « réponse », et se prolonge en interaction avec les rires d'une spectatrice amusée par ce début.

En août 2004, pendant le festival d'Uzeste, Bernard Lubat s'apprête à monter sur scène. Mais les finances du festival, cette année-là, n'ont pas permis de louer un chapiteau : le concert a lieu en plein air, et la pluie menace. Quelques gouttes tombent, le public déplie les parapluies et sort les imperméables en grognant, l'ambiance est un peu tendue. Lubat arrive sur scène, longe négligemment le piano, en frotte la surface humide et en tire le même son qu'un percussionniste avec deux doigts humectés sur la peau des congas, et ajoute avec détachement, dans le micro cravate qui le rend audible de tous, « Hue ! Mide ». Le public éclate de rire, le concert commence sur ce calembour sonore. Le temps se maintient et Lubat, comme on dit, « fait un tabac ».

Aux Bouffes du Nord, en juin dernier, Joëlle Léandre joue en duo avec Akosh Szélévény, saxophoniste et clarinettiste hongrois. Après quelques minutes, on entend venue de l'extérieur la sirène de plusieurs voitures de police. Le signal est audible de tous, mais pas écrasant au point de gêner l'écoute. Totalement impliquée dans l'improvisation, Joëlle Léandre intègre cet élément comme une stimulation musicale. Elle ne fait pas qu'imiter la sirène en reprenant les deux notes lancinantes, elle déplace les hauteurs initiales vers d'autres couples de notes, sort des couples pour n'utiliser que le rythme de la sirène comme support d'une mélodie plus complexe, puis le modèle de la sirène se dissout. C'est elle qui a été à l'origine de cet accueil de l'accident extérieur, mais Akosh Szélévény a rapidement saisi ce qui se passait, et recouru à des procédés assez similaires. L'événement est oublié, mais quelques minutes plus tard, Joëlle Léandre se lance dans une improvisation verbale tournant phonétiquement autour du mot « flic ». Pendant la pièce, le public rit. Lorsqu'elle s'achève, c'est un triomphe.

Je crois que ces situations sont beaucoup plus qu'anecdotiques, parce qu'elles sont très fréquentes, et parce que les éléments extérieurs à l'interaction sociale jouent un rôle déterminant, quoique ce rôle soit différent à chaque fois, dans l'invention formelle de la pièce et dans la réception du public. Ces « moments écologiques » sont souvent accueillis par des rires, et il y a là un signe fort. En déterritorialisant des bruits ou des conditions météorologiques, en les intégrant dans la performance, les musiciens se reterritorisent, mais il ne s'agit plus d'un domaine réservé. L'allusion à des éléments communs au performeur et au spectateur crée une complicité : vous et nous subissons les sirènes, ou les aboiements d'un chien, les intempéries. Cette capacité de *répartie* dans le cadre d'une situation partagée, que Denis Laborde (1999 : 291) appelle, dans son « Enquête sur l'improvisation », une *affordance d'action*, est l'une des qualités maîtresses du bon performeur, parce qu'elle invente une écologie : un système complexe,

virtuose parce qu'en équilibre malgré sa précarité. Il semble que la pratique du jazz permette d'acquérir cette qualité.



Parmi les questions que je viens d'aborder, la plus problématique est peut-être d'avoir campé Goffman en théoricien de la performance-cérémonie, alors que la notion de changement intervient dans la suite de son œuvre. Mais à ma décharge, Goffman avouerait peut-être que cette évolution lui vient précisément de l'influence de Bateson, notamment pour ce qui est de son œuvre théorique centrale, *Les Cadres de l'analyse*. J'ai donc préféré aller à la source, et m'appuyer sur Bateson pour penser changement et écologie. En manière de « réparation », je me propose une variation sur Goffman pour finir : ce que j'ai esquissé ici et que j'espère développer ailleurs à partir des performances de jazz, c'est non seulement « les moments et leurs hommes », mais « les environnements et leurs hommes ».

École des hautes études en sciences sociales, Paris
Laboratoire d'anthropologie et d'institution de la culture
 jocelyn.bonnerave@free.fr

MOTS CLÉS/KEYWORDS : jazz – musiques improvisées/*improvised musics* – performances – écologie/*ecology* – ethnomusicologie/*ethnomusicology*.

BIBLIOGRAPHIE

Augé, Marc

1992 *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Le Seuil.

Bateson, Gregory

1990 *Vers une écologie de l'esprit*. Paris, Le Seuil, 2 vol.

Bauman, Richard

1977 *Verbal Art as Performance*. Prospect Heights, Waveland Press.

Carles, Philippe, André Clergeat & Jean-Louis Commolli, eds

1994 *Dictionnaire du Jazz*. Paris, Robert Laffont.

Deleuze, Gilles & Félix Guattari

1980 *Mille Plateaux*. Paris, Minuit.

Goffman, Erving

1973 *La Mise en scène de la vie quotidienne*, 1 : *La Présentation de soi* [trad. Alain Accardo] ; 2 : *Les Relations en public* [trad. Alain Khim]. Paris, Minuit.

Laborde, Denis

1999 « Enquête sur l'improvisation », in *La Logique des situations*. Paris, Éd. de l'Ehess : 262-299.

Lehmann, Bernard

2002 *L'Orchestre dans tous ses éclats*. Paris, La Découverte.

Lortat-Jacob, Bernard

2004 « Ce que chanter veut dire. Étude de pragmatique (Castelsardo, Sardaigne) », *L'Homme* 171-172 : 83-102.

Lortat-Jacob, Bernard & Miriam Roving Olsen

2004 « Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire », *L'Homme* 171-172 : 7-26.

Marcus, George E.

1998 *Ethnography through Thick and Thin*. Princeton, Princeton University Press.

Perrenoud, Marc

2005 *La Figure sociale du musico : ethnographie du métier de musicien ordinaire*.

Toulouse, École des hautes études en sciences sociales, centre d'anthropologie, thèse de doctorat.

Rouget, Gilbert

1980 *La Musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris, Gallimard.

Schuman, Lucy

1990 « Plans d'action », in Patrick Pharo & Louis Quéré, eds, *Les Formes de l'action*. Paris, Éd. de l'Ehess : 149-169.

Winkin, Yves

2001 *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*. Paris, Le Seuil.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Jocelyn Bonnerave, *Pour une écologie musicale : les performances du jazz*. — On trouvera ici quelques réflexions d'ethnologue quant à un objet relativement peu traité par les sciences sociales : le jazz et les musiques improvisées non traditionnelles, dans leur dimension de performance. Par commodité, l'analyse est organisée en deux temps : le décor et ce qui s'y joue. En effet, je propose d'abord un repérage des caractéristiques propres à ce terrain, dont certaines contredisent les habitudes de l'observateur participant (les sites sont souvent multiples et temporaires : salles de concert ou de répétition ; la fréquentation des acteurs est faite de courtes rencontres interrompues plutôt que d'un séjour prolongé et continu, etc.). Vient alors un compte rendu des interactions – au sens goffmanien du terme – qu'il m'a été loisible de voir à distance et de vivre de l'intérieur sur un tel terrain. Reprenant certaines propositions de Gregory Bateson, j'esquisse ainsi ce qu'on pourrait appeler une « écologie musicale ».

Jocelyn Bonnerave, *For a Musical Ecology : Jazz Performances*. — These ethnographic reflections shed light on a relatively overlooked topic in the social sciences : jazz and nontraditional improvised music in terms of their performance. For the sake of convenience, this analysis is organized in two phases : the setting and what is performed in it. The specific characteristics of the setting where such music is played are described ; some of them are incompatible with the habitual procedures of participant observation : a variety of often temporary locations (concert halls, rehearsal studios), contacts with « informants » that often amount to short, frequently interrupted meetings rather than a long, continuous period of fieldwork, etc. This description is followed with an account of the interactions (in the Goffmanian sense) that the author observed from a distance and experienced emically in the field. Borrowing from Gregory Bateson, an attempt is made to sketch a « musical ecology ».